

## *Julian Kornhauscr*

### Dziennik poetycki (1)

Józef Baran: *Dom z otwartymi cianami* (2001)

Zaskakuj co nowe tematy. Otwarcie si na wiat, który jest „planetarn wiosk”. Ju nic Borz cin, czy raczej nie tylko Borz cin, ale Włochy, Stany Zjednoczenie, Ukraina, Szwecja, Cypr. W t now przestrze poetyckich wzrusze wprowadzaj dwa wiersze: *Wesele córki* i wiersz tytułowy. „A ka była z Krakowa / Z Indianapolis Ken” - czytamy w pierwszym. A w drugim: „przez unerwione ciany/słysz trz sienie ziemi w Turcji. Zaczynaj startowa z wielu lotnisk pami ci/samoloty z obrazami”. Nowa ksi ka Barana jest takim samolotem z obrazami, które zostały pod powiek . Czego szuka Baran - podróż nik w dalekim wiecie? Trzeba najpierw powiedzie , e jego stosunek do odkrywanych pejza y jest zawsze pełen zachwytu. Dlatego głównym zaj ciem poety staje si odnajdywanie kosmicznej pełni. Takiej chwili szcz cia, która potwierdzi wspólnot trwania w globalnej perspektywie. W Alpach b dzie to pogodny postój, w Forte dci Marmi zaufanie sprzedawcy parasolek, nad Morzem Tyrre skim t sknota, by rozplyn si w „bezmiarze niesko czono ci”. Nie ma mowy jednak o zapominaniu „u miechni tych bazi dzieci stwa”. Tc obrazy pojawiaj si stale, aczkolwiek na tle cyprysów i toska skiego sło ca. Zatem - chwila szcz cia. Ale równie odrodzenie si . Czytamy o tym wprost w *Westchnienia podróż nym*: „i odrodzi si w zieleni na nowo/po ród cyprysów/z Alpami nad głow ”. To odrodzenie na nowo ma by prób odrzucenia wszystkich dotychczasowych

urazów, kl sk, i zm czenia. „Sta si czysty jak baranek” - poprzez odci ni cie ladów, dzi ki wibrowaniu we wspólnym powietrzu. Bo w ko cu chodzi o to, by „rymowa si ” z innymi, „ta czy z Ziemi ”.

Poeta zdaje sobie spraw z tego, e ro nie w nas, u schyłku wieku, pustka, któr trzeba gwałtownie czym zapełni . Pustka, jaka pojawiła si po utracie ł czno ci z innymi lud mi. St d t sknota do zielonego „dywanu krajobrazu”, do w drownych obłoków, do j zyka kolorów. Tam, w tym wiecie nieznanej prawdy trzeba odszuka „zielone drzewo ycia”. To jest jasne i wzruszaj ce przesłanie. Wida je najlepiej w *Ba ni podjesiennej*, wierszu borz ci skim o pastuszkowym dzieci stwie. Jeden z pastuszków „wczytuje si obco w arabskie ba nie”. Jest marzycielem i marzycielem pozostanie ju na zawsze. Czy arabskimi ba niami nie stały si dalekie podró e? Ten cały cykl borz ci ski, zło ony z dziewi ciu wierszy, został tu, mi dzy wiersze podró ne, wpleciony nieprzypadkowo. I wcale nic chodzi o kontrast. Odwrotnie: po raz pierwszy Józef Baran deszcze borz ci skie, polne dró ki, brzozy i wiosenne ł ki, „ów krajobraz serdeczny” rodem z Harasymowicza (którego zreszt tu przywołuje w jednym z wierszy), ł czy z pejza ami, ogl danymi gdzie daleko. Daleko, ale „st d wsz dzie blisko”. Kacze ce podolskie, doliny nadniestrza skie, cypryjskie promyki mówi tym samym j zykem wieczno ci. Wi c jeszcze obcowanie z wieczno ci , bo gdzie nie spojrzysz, „tam wsz dzie trwa ziemi wniebowzi cie”. Słowo „wieczno ” pojawia si u Barana wielokrotnie. Przecie nic przypadkiem. Wieczno wynurza ca si z czarodziejskiej podró y (w *Bajce o Cyprze*: „podró jak czarodziejskie zakl cie”), ciemno i niepokój jej towarzyszy ce, cho ukradkiem, cho niepewnie. S to wi c ballady „o turkocz cej planecie”, o wiecznej podró y, o cierpkich smach i pogubieniu si w czasie. Z cał pewno ci jest to nowy temat w poezji Józefa Barana, z któr obcuj ju z gór trzydzie ci lat. Nowy temat, ale ci gle ta sama czuło , liryczna sugestywno , osobiste zabarwienie. „Wszystko na chwil /nic na trwale” - pisał Baran w 1996 roku w wierszu *Elegia* (powtórzonym niedawno w wyborze pt. *Pod zielonym drzewem ycia*). 'Ieraz mógłby powiedzie , po do wiadzeniach podró nych, „wci jeszcze trwamy i smutek nas nic rozmył”. Przecie to apel do marze . Marzenia nale y „szlifowa ”, s „kropłówkami nadziei”. W *Domu z otwartymi cianami*, nicwolnym od ciemnych przeczu pod koniec wieku, stulecia elektronicznych rozumów, zawarł poeta i refleksj o wa nej obecno ci Boga. W *Próbie modlitwy na koniec wieku* czytamy: „podaj przez internetowe galaktyki/opuszek bo ego palca/jak Adamowi w Kaplicy/Syksty skiej/na znak e panujesz jeszcze/nad tym wszystkim...” Mimo wszystko wi c, poza rado ci i zachwytem istnienia, konieczny jest porz dek wszechrzeczy, idea jednocz ca wysiłki pojedynczych ludzi. Ta pro ba, wyra ona tu z ostentacyjn prostot , nale y w dobie chaotycznego pomrukiwania do odwa nych, poetyckich przedsi wzi . Tak e w obr bie twórczo ci autora *W błysku zapalki*. Nie twierdz , e w dawanych wierszach Barana obecno Boga jest niezauwa alna. Pojawiały si takie wiersze, jak *wiat ukrzy owany w Izie* (1978), gdzie Bóg zmartwychwstaje ze stłuczonej wiary, ale nic wyra ano w nich pro by o pomoc. Była niepotrzebna, bowiem wiat wyda-

wał się uporządkowany. Teraz, w dobie podważenia historii, ingerencja boskiej opatrności ci jest jedynym ratunkiem dla poszukującego prawdy.

Piotr Sommer: *Piosenka pasterska* (1999)

Czytam tę książkę po raz kolejny. Czytałem ją w maszynopisie, proszony o uwagi, potem zaraz po opublikowaniu. Muszę powiedzieć, że w dorobku Sommera jest to zbiór szczególny, po *Nowych stosunkach wyrazów* bardzo dużym wyborze z roku 1997, gdzie znalazło się te 6 nowych wierszy (czy raczej „innych”, jak chce autor), które nawet nieoczekiwany. Te „inne” wiersze nie weszły zresztą w skład *Piosenki pasterskiej*, co wiadzący najpewniej, że zostały napisane znacznie wcześniej, w epoce *Czynnika Ilycznego*. Na czym by polegała szczególnie, a może nawet nieoczekiwanie nowego tomu? Przede wszystkim na zmianie nastawienia do samej poezji. O ile więc dawniej (a dawniej oznacza kilkanaście lat temu, wszak ostatnia książka poetycka ukazała się w roku 1988!) Sommerowi wystarczał bezpośredni ukłon w stronę potoczności, czego symbolem może być garnek z pokrywki czy liść klonu, o tyle teraz chodzi już niemal wyłącznie o kwestię języka. Nic porównujemy jednak dawnych wierszy Sommera z nowymi, bo to jest inna piosenka, zresztą bardzo ciekawa. Wystarczy na razie sama wiadomość zmiany nastawienia. *Piosenka pasterska* bowiem nie rozkoszuje się samym dniem powszednim, bogactwem języka kolokwialnego i może liwo ciemiemocnego, werystycznego opisu, lecz ustanawia nowy porządek lektur i myślenia o poezji. Sommer, Piotr właśnie ciwie, zaczął zastanawiać się, jak sam to określił w jednym wierszu, nad sensem „batalii o utrzymanie języka/w brudzie”. Bardzo znamienita ewolucja. O niej przecież informuje czytelnika, zaraz na wstępie, sam tytuł zbioru. *Piosenka pasterska*, pastorałka, w polu czeniu z jaskrawymi pastiszowymi okładkami, na której kobieta w ludowym, jakby hiszpańskim stroju gra na gitarze (jest to zdjęcie Hoppego z 1927 roku, z Kalifornii), to zaproszenie do gry. Do gry, w której stawka jest metajęzyk: sens przy tej konwencji, rola pastiszu, rozmowa o rozmowie. W tym jest tytuł, bo rzecz jasna Sommerowi nie w głowie pisanie pastorałek. W tym jest okładka, bo nie chodzi o cepeliadę, nawet po kalifornijsku. Ale w jakim sensie wpuszczaniem nas w maliny jest to motto, poprzedzające cały zbiór. Mottem jest mianowicie krótkie pytanie-zwrot: *and jot?*, brzmiące zupełnie jak po hebrajsku. Sommer od razu puszcza oko: a dlaczego nie po hebrajsku? To „dlaczego nie?” występuje w nawiasie, ma postać angielską *why not?*, co to jest gestem znaczącym. Muszę zadać to pytanie: dlaczego po hebrajsku? Pomijam już, co naprawdę *emeljot* znaczy (jest to odpowiednik dedykacji z ostatniego wyboru wierszy Sommera: M+L+J). W tomiku motywów żydowskich jak na lekarstwo, właśnie ciwie tylko mała wzmianka w poemacie *A wóć to tak*. Nie ma porównania z wcześniejszymi tomami, gdzie echo otwockie było głośne, dobrze słyszalne. Ale może to aluzja do tamtych rodzinnych wspomnień i przekomarza się z dawno omszałym przeszłością? Raczej nie. Widzielibyśmy tu te „języki”. To znaczywa nie w tym motcie są trzy języki:

polski, „hebrajski” i angielski, ze zderzenia których powstaje co zabawnie naturalnego i nienaturalnego, ale w każdym razie metapoetyckiego. W księgę znajdziemy wiersz po tytule *Piosenka pasterska*. Autor umie cił go dokładnie w samym rodzaju zbioru. To na pewno jest tekst kluczowy i wiele nam wyjaśni. Albo ten i nie wyjaśni do końca, bo prawdę mówi: jest to wiersz do skomplikowany, wielowarstwowy i wielogłosowy. W *Piosence pasterskiej* mianowicie, jak się domyślam, głos zabiera sam język wiersza, sam wiersz po prostu. Rozmawia on z czytelnikiem, ale i poeta o sposobach porozumiewania się. Początek: „Czytaj tę parę zdań, jakbym był/obcym, innym/j językiem, którym może wci jestem/(choć mówi twoimi słowami, posługuj się /twoimi słowami)” wskazuje wyraźnie na różnicę między językiem poetyckim, tj. „poetyckim”) a językiem naturalnej wypowiedzi (tj. niepoetyckim), choć przecież – co Piotr Sommer nam uwiadamia – są to te same słowa. A więc z jednej strony „twój język”, a z drugiej „moja melodia”. Poeta podkreśla odmiennie, „obco” mowy poezji, bo to inna, nowa, niepowtarzalna melodia, choć ułożona z tego samego języka, ba! z tej samej warstwy stylistycznej. Niewątpliwie, Sommer polemizuje tu z tymi krytykami, którzy zbyt łatwowiernie opisują przy tym przez pryzmę idiomu jako zwykłą transpozycję. Nic, mówi Piotr, w poezji ów idiom brzmi inaczej, inną przyjmuje funkcję. A jak właściwie? O tym czytamy w końcówce: „Czytaj, jakby miał słuchać /nie rozumie”. To bardzo ważne stwierdzenie, niemal programowe i dobrze oddające dotychczasowe praktyki artystyczne autora *Pamięć po nas*. Przeciwwstawienie słuchania i rozumienia. Poezja to wypowiadanie, głos, brzmienie. Wiersz nie ma stwarzać obrazu wiata, ale ma tworzyć wiat mówiony. Czy to mówienie zostało zawarte w samym tytule wiersza? Przypominam, że chodzi o piosenkę pasterską. Tak jak w pastorałce, w niej jest gatunkowa melodia, pewien określony chwyt stylistyczny – gatunkowy, tak i w wierszu pasterza Piotra Sommera. Istotnie wydaje się „obco”, a więc obudowa zwykłej mowy.

Czy inne wiersze są właściwie do słuchania? Jak najbardziej. Począwszy od pierwszego, gdzie mały Marcel mówi – „Ja nie kpiję, tylko pytam”, poprzez szereg zabawnych obrazków z życia (a to jesień na działkach, a to dwaj dwuletni „panowie M.”, czerwiec w Halifax itp.), a do – najwłaśniejszych w tej perspektywie – wierszy nasłuchujących języka i tworzących nowe komunikaty. Proste myśli w nich zawarte – sparafrazujemy samego poetę – brzmią tu inaczej, „nowiej”. Słucha się tego na różnych poziomach. W wierszu *Tojemu się stwarza* Sommer gra urywanymi przerzutniami, w *Wi zankach* utartymi zwrotami frazeologicznymi, w *Komunikacji* zestawieniami słów kolokwialnych, w *Umownym* sytuacji codziennego spotkania itd. Ale wszędzie najwłaśniejsza jest rozmowa. I ucieleśnienie, kto z kim gada. Kto kogo słucha. A więc język porozumiewania się czyli umowność mowy. W nowym tomie Sommera owa umowność staje się naczelną zasadą poetycką. Takich stwierdzeń, jak: „bo kiedy normalnie w pysku/j język; bo przecież w takim lesie/daleko nie zawdruje składnia; – No tak, no tak, ale/j języka to przecież nie szukamy, tui-tui-tui” spotkamy na kopy. Dla autora *Piosenki pasterskiej* ma już w niej-

szego zadania ponad to, by zrozumieć sens języka w poezji, jego nowe użycie w ród codziennych rzeczowników i czasowników. Zdarzenia poetyckie powstają, jak usiłuje powiedzieć Sommer, z ot takich sobie zdań, klepanych od niechcenia, wyrwanych z kontekstu, wieżyczkach dziurami bezznaczące. Sam język jest poezją, dodaje. Dodaje najpełniej chyba w wierszu *Nowa proza Piotra Sommera* (zwracam uwagę na autoironiczny tytuł), pisze: „Siebie nie słyszysz, bo jest/zusammen do kupy kompozytor/muzyk i instrument”. Siebie nie słyszysz, nie wiesz, co mówi, Piotr Sommer jak Jourdain, tworzy nową prozę czyli poezję. W tomie zresztą tyle autotematycznych wierszów (a to o własnym wierszu *Siostrzyczka*, a to o wymyślaniu tytułu do nowego wiersza, a to o czytaniu „Tytułu”, o przekładzie jako obronie przed innym wierszem itp.). Skąd to pochylanie się nad własnym warsztatem, ta autolektura? I do tego inna mimo wszystko dykcja, polegająca na powolnych skrótach, obciach, pauzach, nie mówiąc o wdzieraniu się podgatunków, przypominających dramacik, list, rozmowę? Odpowiedź nie jest prosta. Wydaje się, że Sommer poszukuje nagle jakiejś wyrazistej ramy retorycznej dla wcześniejszej, „opisowej” poezji, że widząc pewną niewystarczalność, je li się nie myli, inwentaryzowania wszelkich dookolnych rzeczy, zwykłego opowiadania, zaczyna „pieścić”, przebiegać się i przebiegać w nowych rodzajach wyrazu.

Andrzej Sosnowski: *Zoom* (2000)

Andrzej Sosnowski informuje mnie w dedykacji, że zgubił paszport, dlatego nie widzieliśmy się we Frankfurcie. Książkę zresztą przeczytałem znacznie wcześniej, odłożyłem ją jednak do powtórnej lektury. Teraz ta informacja o zgubionym paszporcie dała mi może trochę nieco przekorne spojrzenie na *Zoom*, książkę, szóstą już z kolei, której pewien manieryzm wart jest omówienia. Nie mając paszportu, Sosnowski pozbawił się na jakiś czas swej to samo ci, stał się Mgnieniem i Zagadką. W tomie *Konwój. Opera* „poematowe” myślenie Andrzeja, a właściwie celowe nie-myślenie, prokurujące powód przypadkowych zestawień, miało charakter narracyjnego pomysłu, dlatego przywitałem książkę z nadzieją, że wyznaczona w niej rama kompozycyjna zrodzi może i poezję niespodzianki. Ale czy *Zoom* potwierdza tę intuicję? W małym stopniu, jak myślimy. Tom, złożony z 8 wierszy i tytułowego, bardzo obszernego poematu, ów program czystej gry poetyckiej, polegającej na zupełnie losowym doborze słów, nad którym autor wiadomo nie rozstrząsa żadnej opieki (Sosnowski powołuje się w jednym z ostatnich wywiadów na Cage’a, kwestionując rolę autora jako „usensowniacza” tekstu), doprowadził do stanu wrzenia. Na czym to polega? Otóż nie bój się niespodzianek, poezja Andrzeja Sosnowskiego realizuje tylko program niekontrolowanego procesu twórczego. I nic więcej. Nic umiem, za Boga, zobaczysz w nowych utworach, w *Wierszu dla François Lacroix*, *Małych de/instancjach* czy *Zoomie* (podobne zresztą w tympliwo ci targały mnie przy lekturze tomu *Życie na Korci*), czego naprawdę artystycznie (bo przecież nie myślowo) istotnego. Przeciwnie, w każdym wierszu widzisz językowe po-

tkni cia, pozostawione tu, wiem, całkiem celowo, aby niczego nie kontrolowa , niczego nie poprawia i nie uładnia , ale robi ce wra enie, w trakcie czytania, nieznomych klisz. Zatem, dla przykładu, co mam myśle o takich „zestawieniach”, jak: „Nie ma dla niej miejsca w potwornie ci naszego teraz; A w rodku celebrował sympatyczny ksiądz/edycja popularna naszych nieśmiertelnych; Anielskie gehenny, geny jak w genezis. Lawsonia i henna; satelitarnie zostaną ty za butelkę ; To nie może być Gapcio, zwykły funkcjonariusz/wypędzony przez ojca ze smoczego domu/za to, że nie otrul wroga wielogłowej rodziny” itd. itd. Czy z tego coś wynika? Poza stwierdzeniem, że ilość przypadkowych zestawień jest nieograniczona? Tego bałem się najbardziej, czytajcie wiersze Sosnowskiego na początku lat dziewięćdziesiątych. Wyraziłem swoje obawy co do polskiego nadrealizmu, przemielonego w Ameryce i dziwiłem się, że ładem Andrzeja poszło tak wielu jeszcze „młodych”. Teraz już wiem: *Konwój. Opera* był ostatnim dzwonkiem, pewnego rodzaju podsumowaniem artystycznej drogi (dodajmy - udanej). *Zoom* jest przegrzaniem koniunktury. Czy Andrzej Sosnowski jest tego świadom? Czy zaczął widzieć zagrożenia? Sam autor powie zapewne, że z góry założyłem porok, że celowo nie chcę ujrzeć „odwagi”, „nowo ci” w niekomunikowalności, w odchodzeniu od sensu i wyrażaniu „prawd”. Ale ja to wszystko wiem i właśnie to nietypowe w naszej poezji postpowanie uznałem za ważne, dobrze stereotypizowane. Tylko, że... Jak długo można? I co mogę mi powiedzieć sentencje w rodzaju: „wist naszych gitar oddaje przemysłowa wrażliwość”?

Oczywiście, nie mogę zakładać tych dywagacji w ten sposób. Tak, wiem co Andrzej Sosnowski by mi powiedział: że nie biorę pod uwagę miernotytnika. Wraz ze śmiercią autora (lirycznej, osobistej wypowiedzi) umiera czytelnik. Ja oczekuję, mógłby zatem powiedzieć Sosnowski, że poeta co mi stworzy, opisać, zadeklaruje, a tymczasem niczego poza gołym, alogicznym tekstem nie ma, zatem odbiorca powinien tylko przyjąć do wiadomości istnienie tego tekstu. Autor nie pisze, czytelnik nie czyta. Obaj jednak uczestniczą w literackiej grze. Tylko, że wszystko się zmieniło: funkcja tekstu, rola czytelnika, strategia nadawcy. Dobrze, odpowiem na to, przecież nic mnie tu nie zadziwia, to tylko powtórka awangardy. I nie chcę, żeby tu padło nazwisko Ashbery'ego czy Roussela. Wystarczy co wiele o tym napisano. Ja raczej zastanawiam się nad tym, co dalej? I co pozostało?

Zbigniew Machaj: *Kraina wiecznych zer* (2000)

Podobny problem miałem z nową książką Zbyszka Machaj. Dostałem ją w maju dwutysięcznego roku z zabawną dedykacją: „To są wierszyki dla Juliana,/niech w nie zagląda ka dego rana”. Ale, prawdę mówiąc, nie zaglądałem do nich ka dego rana, bo po pierwszej lekturze osłupiałem. Wszystko mnie w tej książeczce zaskoczyło. I nie umiałem sobie poradzić z krainą wiecznych zer. To są zdecydowanie inne wiersze Machaj od tych, które do tej pory znałem. A przecież ich „inność” nie powinna mnie bulwersować, wszak powstała

z materiału dobrze już oswojonego. Tomik składa się z trzech części: *Wierszy ubocznych*, *Innego układu* i *Wierszy przybocznych*. Pierwszy cykl można czytać jako *hommage* dla Jirigo Kolara, wspaniałego czeskiego poety. Króluje w nim aist, podpoezja, przymrużenie oka. Wierszyków w rodzaju: „Zsiadły nieg/zszedł do rzek./Zmicił stan./Spłynął na/dalszy plan” (*Idzie wiosna*) jest tu bez liku. I limeryki, rymowanki, wiersze konkretne. Zwróciłem jednak baczniejszą uwagę na ostatni utwór tego cyklu pt. *Wy*. Wydał mi się nic tylko wawny, ale i kluczowy dla zrozumienia zabiegu Machaja. Ten wiersz można odczytać jako nabijanie się z powagi i „Krakowa” (aby nic powiedzieć krakówka!). Poeta domaga się bowiem Wypuszczenia Mickiewicza na Planty, by sobie pomolestował krakowskie dziewice. I niech „go sobie zobacz /krakowskie palanty!” Ostre. Aczkolwiek do dziecinne. Dziecinno oczywiście zamierzona. Kraków zresztą jest tu silnie obecny: w wierszach czytamy o Kościele Mariackim, ulicy Siennej i Starowiślniej. Machaj pisze w *Odpowiedzi*, że wiersze są dzikie, bo wzbierają w dziczy. I chyba już jesteście w domu. A jak jeszcze dodam, że jedyną dedykacją oprócz Kolara poszczycił się może Andrzej Sosnowski, wszystko – niemal – się wyjaśni. Zbyszek chce, nagle, stracić poezję z piedestału. Pokazuje jej inne oblicze. Jej małe znaczenie, zabawowy charakter, istnieją sztambuchowo. Ale także przypomnieć wagę eksperymentu, od tylu już lat nieobecnego w polskiej poezji. Wprawdzie eksperyment Machaja jest tylko powtórką, zamierzonym bibelotem, ale odgrywa tu rolę rodzaju przeczyszczającego (u Sosnowskiego jest zdecydowanie inaczej). Po rednio Machaj wymienia „centralną” poezję, zastępuje ją „uboczną”. Wiersze uboczne, nic nie znaczące, programowo „nie dobre”, peruki w rodzaju: „Pewien Biały Polonez/wprost uwielbiał majonez” mają rozbić pomnik wieszczów i uprzytomnić „krakowskim palantom”, że epoka „wydruków z apokalipsy” to nic tylko zwyczajne kicz, ale i koniec wieszczych wierszy.

Wszystko wiążę byłoby w porządku, gdyby nie drugi cykl, zresztą najmniejszy w całej księce. Zaledwie siedem wierszy, ale jakże innych! Ich bohaterem jest Dusio, mały syn poety i Joanny (Joannie, jego Mamie zadedykowane zostały *Zapiski spod Wieży Babel*). Tym wierszom towarzyszy ten sam zabieg „banalizowania”, co skutkuje rymowankami najczęściej dziećmi cymy. Tylko że tutaj o coś innego chodzi. Konwencja przylega do tematu. Rym do dziecka. Sytuacja do języka Dusia, który uczy się mówić i rzeczy np. „tłaczę poful” (o Godzilli, tym strasznym potworze). Czy by Machaj przeciwstawiał wieszczę poezji poezji o Dusiu i dla Dusia? W pewnym sensie tak. Ale przychodzi mi do głowy jeszcze jedna interpretacja. Te wierszyki są podobne do wierszy ubocznych, przynajmniej w warstwie stylistycznej a skoro tak, to można przyjąć, że poecie cały czas chodzi o język. Język poezji musi ulec zmianie, to znaczy „obniżeniu”, „unaiwniczeniu”. Spotykamy się na Plantach. W pewnym sensie trzeci cykl *Wiersze przyboczne*, zaczynający się od wiersza, w którym poeta stwierdza prosto z mostu, że „zupełnie otępiełem i wszystko mi zwisa”, uzupełnia to spostrzeżeniem. Tym razem bohaterem jest sam poeta i tzw. nowoczesna sztuka. Machaj nie chce serio potraktować tego tematu. Korzystając ze stylistyki artu,

z grymasu Kolara, bagatelizuje swoje pisanie, ale jednocześnie nie sztuk współczesnej awangardy. Tak, o dziwo. mieje si zjadliwie z instalacji w „Zach - cie”, ze sztuki reklamy, z telewizyjnego seksu. Tu jego rymowanki pełni inn funkcj . Dobrze przylegaj do oferowanej w opakowaniu nowo ci tandety. Mocnym zako czeniem jest a osiem wierszy o mierci. Ka dy z nich został napisany w innej konwencji. Ale wszystkie czerpi sił poetyck ze stylizacji. Wa ny jest wyd wi k: Machej poni a temat, bagatelizuje mier , odziera j ze wi to ci. „Robaki co mnie tocz /piekielnie mnie łaskocz ” - wola ko ciotrup. Tak e wi c powaga mierci została zakwestionowana zgodnie z wcze niejszym zało eniem. Czy to wszystko wzi ło si z utraty równowagi? Tak by wygl dało na podstawie przedostatniego w tomie wiersza. Czytam tam: „rozpaczliwie usiłowałem/łapa stracon równowag /poprzedni form /co pewnego.” To cały czas jest pragnienie spokoju, znalezienie wła ciwego punktu. Czy Zbi gniew Machej go odszukał? Czy ogarn ł go spokój?

*Julian Kornhauser*